

Laurence BROGNIEZ et Frédéric CLAISSE, « Live at Bar Maldoror : Les Chants Magnétiques de Lautréamont »

in Paul ARON, Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND (eds.), *La Littérature Maldoror*, Cahiers Lautréamont, LXXI/LXXII, Tusson, Éditions du Lérot, 2005, p. 213-233.

Actes du Septième Colloque international sur Lautréamont, 4-6 octobre 2004, Université de Liège et Université de Bruxelles.

Ce document est une version dite « pré-print auteur » qui ne correspond pas exactement à la version éditeur.

Référence électronique :
<http://hdl.handle.net/2268/21944>

« Live at Bar Maldoror » : les chants magnétiques de Lautréamont

Laurence BROGNIEZ

Frédéric CLAISSE

Introduction

L'œuvre ducassienne exerce depuis de nombreuses années sur les compositeurs et les musiciens un appel productif, une indéniable séduction. Dans le domaine des musiques dites savantes, cela ne saurait réellement surprendre : nombreux sont en effet les compositeurs de musique contemporaine qui puisent dans le patrimoine littéraire pour émailler leurs œuvres de références plus ou moins pointues.

Dans le domaine de la musique dite populaire, le fait est plus surprenant, le public visé n'étant pas nécessairement pourvu de la culture littéraire susceptible de lui rendre accessibles les références mises en exergue sur les pochettes de disques, dans les noms de groupes ou dans les paroles de chansons. Si, parmi les sorties récentes, on épinglera tel groupe de rock radical dénommé Maldoror¹ ou telle formation de « death rock » baptisée Chants of Maldoror², si la lecture de Lautréamont a inspiré, en 2003, au violoncelliste Erik Friedlander³ des improvisations enregistrées sous le titre *Maldoror*, il est une période – les années 80 – qui vit s'épanouir certaines formes de création musicale particulièrement enclines à placer leur projet artistique sous le signe du héros ducassien. Il s'agit des musiques dites « industrielles », musiques qui s'inscrivent, certes, par de nombreux aspects, dans le registre des musiques dites populaires et de la « culture de masse », mais qui, par d'autres, en court-circuitent, détournent et contestent volontiers les codes et les modes de fonctionnement.

Les disques produits à l'époque (dont les premières éditions sont devenues aujourd'hui de véritables *collectors* qui s'achètent à prix d'or) étaient en effet, autant que des objets sonores, des objets plastiques et textuels affirmant, par leur parti pris visuel, un écart par rapport aux standards de l'industrie du disque. Certains de ces disques se caractérisent par leur laconisme et leur hermétisme, comme la pochette blanche de l'album de Current 93 qui porte pour seules mentions, non pas imprimées mais cachetées à la main, le nom du groupe et les indications « Bar Maldoror – Mi-Mort » (1985). Hormis ces informations énigmatiques, on ne trouve aucune précision concernant la date de sortie du disque, les membres du groupe ou l'adresse de contact du label. Sur le disque vinyl lui-même, pas plus de mention des titres des morceaux enregistrés. Seuls éléments graphiques, des signes cabalistiques ornent les autocollants qui scellent l'album et que l'auditeur doit déchirer ou découper pour avoir accès au contenu, comme les pages de certains vieux livres... Cette pochette de disque se distingue par son aspect minimaliste et « artisanal » qui tranche avec la production industrielle à grande échelle. Notons également l'anonymat et le mystère qui entourent les membres du groupe, invisibles, alors que le marché du disque fonctionne, en grande partie, sur l'image des musiciens, « stars » en puissance dont le pouvoir de séduction repose sur l'illusion d'un contact intime et direct avec leurs auditeurs. Avec l'album de Current 93, l'identification est impossible, les codes habituels se trouvent brouillés et l'auditeur, heureux possesseur d'un objet rare et unique, objet sonore non identifié et inclassable, est invité à accomplir un travail de recherche pour remonter à la source, avec pour seul indice ou presque le nom de Maldoror.

D'autres albums, qui s'inscrivent dans le même univers musical, frappent, au contraire, par la saturation du texte, qui remplit tout l'espace de la pochette, comme c'est le cas pour l'album *Scatology* (1984) de Coil, sur lequel on retrouve la mention « Recorded live

at Bar Maldoror ». Une fois encore, le visuel se démarque des règles habituelles de présentation : l'auditeur est convié à un véritable travail de lecture et de décryptage des multiples références littéraires ou philosophiques qui accompagnent chaque morceau. Parmi celles-ci, une citation des *Chants de Maldoror*, qui apporte un commentaire à la plage intitulée « Clap ».

Parfois, le disque est accompagné d'un livret, souvent édité de manière assez luxueuse à la manière d'une plaquette littéraire. C'est le cas pour *Only Theater of Pain* (1983), l'album de Christian Death paru sur le label français « L'invitation au suicide », au carrefour des tendances industrielle et gothique (alors naissante). On y trouve les paroles des chansons, comme c'est souvent le cas pour ce type de document inséré dans les pochettes, mais le grand format sur beau papier, les illustrations (des images tirées d'*Une semaine de bonté* de Max Ernst) et un large extrait des *Chants de Maldoror* semblent s'adresser à un public de bibliophiles plutôt qu'au fan basique de musique rock. L'ensemble de la production du label offre d'ailleurs, au travers de ses pochettes et livrets, un bel échantillon de la littérature « fin de siècle » qui, à l'époque, ne bénéficiait pas encore de l'intérêt et de la politique de rééditions dont elle profite aujourd'hui.

Ce type de production favorise la multiplication des niveaux de réception, opérant, par ajout de différentes couches de sens – sonore, visuel, textuel –, une sélection au sein d'un public qui, par décodage et déchiffrement des références, est amené à constituer une petite communauté d'élus réunis autour de goûts littéraires et artistiques particuliers. Sans doute les (jeunes) amateurs des groupes cités ci-dessus n'ont-ils envisagé les *Chants de Maldoror* comme une œuvre littéraire qu'après avoir subi la fascination d'un nom apparaissant mystérieusement sur les productions de ces différents groupes, réunis eux aussi, on le verra, par de significatives affinités. Sans doute les auditeurs se sont-ils longtemps interrogés sur ce mystérieux « Bar Maldoror », songeant naïvement à un lieu, connu de rares initiés, où se pratiquaient des performances musicales dans une ambiance sombre, inspirée des pages « pleines de poison » du Comte de Lautréamont. Or, cet endroit mythique, nommé ainsi peut-être par référence au cabaret surréaliste conçu par Desnos et quelques autres, n'était en fait qu'un lieu mobile – studio d'enregistrement ou lieu de performance –, qui devait son nom de « Bar Maldoror » au seul fait d'être occupé par Coil, Current 93 ou Nurse With Wound. Lieu introuvable, donc, mais bénéficiant d'un incroyable pouvoir de suggestion grâce à ce nom de Maldoror, « le seul nom », pour reprendre les termes de Breton, critiquant « l'inqualifiable idée » de Desnos, « jeté à travers les siècles qui constituât un défi pur à tout ce qu'il y a de stupide, de bas et d'écœurant sur terre »⁴.

Certes, la référence à Lautréamont s'inscrit, pour ces groupes, dans un réseau riche et complexe de références. Ainsi, sur l'album de SPK, *Zamia Lehmanni* (1986), dont la pochette reproduit un détail de la Sagrada Família de Gaudí, la citation des *Chants de Maldoror* figure aux côtés de fragments de Rimbaud, Huysmans, Baudelaire ou Mallarmé. Peut-être cette référence est-elle gratuite ou simplement suggestive, s'insérant dans un corpus dix-neuviémiste « décadent » qui s'accorde bien avec le caractère « sombre » de ces musiques industrielles. Mais l'on peut aussi se demander si ces musiques entretiennent avec l'œuvre ducassienne des affinités plus profondes.

La référence à Maldoror chez Current 93, Coil et Nurse With Wound

C'est le cas pour quelques-uns de ces groupes au moins, chez qui la référence à Lautréamont s'inscrit dans un projet esthétique général qui mérite une analyse toute particulière. Trois formations anglaises, Nurse With Wound, Coil et surtout Current 93,

bâtissent en effet depuis plus de vingt ans une œuvre souvent ésotérique, profondément originale et résolument hors normes, dont il n'est pas exagéré de dire qu'elle est hantée par la présence de Maldoror. S'ils relèvent bien de cette mouvance « industrielle », ils ont cependant contribué à la redéfinir au point, aujourd'hui, d'avoir rendu caduque la question de leur appartenance à un genre particulier. Plutôt que de « groupes », on devrait même plutôt parler de « projets », tant les individualités qui les animent sont inextricablement liées, ou de « concepts », tant l'objet sonore proposé à l'auditeur s'éloigne radicalement des pratiques et standards de production de l'industrie du disque⁵.

Le passage en revue de quelques-unes de ces références ducassiennes permettra d'en dégager les traits communs et d'assembler les premiers éléments d'une problématique. Le titre et la dédicace du premier album de Nurse With Wound (1979), première évocation explicite de Maldoror dans ce corpus, contiennent déjà en substance le programme esthétique du groupe : dédié au futuriste italien Luigi Russolo (auteur du manifeste « L'Art des Bruits » et créateur de machines sonores qui anticipent les expériences de musique concrète) l'album s'intitule en anglais *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*. Or, c'est là précisément le projet auquel Steven Stapleton, maître d'œuvre de Nurse With Wound, s'est livré depuis vingt-cinq ans. Stapleton compose, seul ou en collaboration, une musique faite de citations, de collages, de ready-mades, de télescopages hasardeux d'objets musicaux, qu'on peut décrire effectivement comme une sorte de redécouverte post-dadaïste de la musique bruitiste ou concrète. Une part conséquente de ses sources provient de son immense et légendaire collection de disques, qui est révélée à l'auditeur dès ce premier opus, par le biais d'une liste de noms, la fameuse « Nurse list » mise à disposition de l'auditeur dans un insert à l'intérieur de la pochette. Ces noms, parfois très obscurs, empruntent pour la plupart à la musique contemporaine ou au psychédéisme – certains ne doivent d'ailleurs leur survie ou leur réédition récente qu'à leur présence sur cette liste. Leur citation explicite ne signifie pas que Steven Stapleton les ait tous systématiquement « utilisés » pour ses propres collages, mais un auditeur attentif et familiarisé à cette discographie s'amusera à en reconnaître quelques-uns, à voir en d'autres une simple influence. Il ne s'agit pas non plus d'une liste exhaustive : entre autres sources jamais citées, Steven Stapleton a aussi utilisé des fragments d'émissions radio, de conversations téléphoniques ou de bandes sonores de films, notamment ceux de David Lynch⁶.

Autre illustration d'une référence explicite à Maldoror, mais dans un autre contexte, un poulpe figure sur l'insert du premier album de Coil (1984) déjà mentionné, accompagné cette fois d'une citation littéraire complète. Créature maldororienne par excellence, le poulpe réapparaît sur d'autres disques (notamment *Unnatural History II*, où il est hybridé à tout un bestiaire, os de seiche, pattes de crabe, queue d'hippocampe, aile de chauve-souris) et servira d'emblème au groupe, le plus souvent sous la forme schématique d'un soleil noir dont partent des flèches rayonnant dans huit directions. Chaque morceau de *Scatology* est par ailleurs accompagné d'une notice explicative, qui vient placer Lautréamont au cœur d'un univers de références où l'on retrouve les références « fin de siècle » (la pièce d'ouverture doit son nom, « Ubu Noir », à Alfred Jarry), mais aussi un bouillonnement de données hétéroclites, savantes ou pseudo-savantes, renvoyant aussi bien au gène égoïste, à la théorie du chaos, au néopaganisme qu'à la découverte du LSD, que vient encore compliquer le renvoi à Salvador Dalí (pour l'opération alchimique de transmutation qui donne son nom à l'album), Nietzsche ou Sade. Et si Ducasse est encore mobilisé via la référence au « Bar Maldoror » où est enregistré « Solar Lodge » (comme le sera, vers la même période, un album de Current 93 ainsi que, un peu plus tard, un autre disque de Nurse With Wound), la notice de ce titre est également assortie de propos de Charles Manson prononcés à la clôture de son procès, tandis que le morceau suivant s'inspire d'une histoire lue dans une revue gay SM suédoise... On comprend

que l'essentiel, avec un tel étalage, est de permettre à l'auditeur de prolonger son écoute en lui proposant un univers de références culturelles doté, malgré l'apparente confusion, d'une certaine cohérence. Il y va donc non seulement d'une certaine logique de collage déjà à l'œuvre chez Nurse With Wound, mais aussi, en quelque sorte, d'une forme de pédagogie à destination d'un public manquant de repères, faiblement disposé ou peu exposé à de tels domaines d'intérêt.

Une chanson de la tradition folklorique anglaise, « The Two Magicians », reprise par Current 93 sous le titre « Oh Coal Black Smith » (1988), constituera la dernière étape de ce premier tour d'approche. Cette chanson évoque la violente poursuite d'une jeune fille par un forgeron noir comme le charbon, très méchant homme, et raconte le récit des transformations successives de l'une pour y échapper, de l'autre pour l'attraper :

Oh Coal Black Smith
(Trad./Current 93)

*Oh she looked out of the window
As white as any milk
But he looked into the window
As black as any silk*

*« Hello hello hello hello
You coal black smith
Oh what is your silly song ?
You shall never change my maiden name
That I have kept so long
I'd rather die a maid, yes ! »*

*But then she said :
« And be buried in my grave, yes ! »*

*And then she said :
« That I'd have such a nasty husky
[dusky musty fussy
Coal black smith,
A maiden will I die »*

*Then she became a duck
A duck all on the stream
And he became a water dog
And fetched her back again*

*Then she became a hare
A hare all on the plain
And he became a greyhound dog
And fetched her back again*

*Then she became a fly
A fly all in the air
And he became a spider
And fetched her to his lair*

*And she became a corpse
A corpse all in the ground
And he became the cold grey clay*

Oh Forgeron noir de Charbon
(Trad./Current 93)

Elle regardait par la fenêtre
Blanche comme le lait
Mais lui regardait par la fenêtre
Noir comme la soie

« Bonjour bonjour bonjour bonjour bonjour
Vous, le forgeron noir de charbon
Oh, quelle est donc votre bête chanson
Vous ne changerez jamais mon nom de jeune [fille
Que je garde depuis si longtemps
Plutôt mourir jeune fille,
[oh que oui ! »
Mais elle dit alors :
« Et être enterrée dans ma tombe,
[oh que oui ! »
Mais elle dit alors :
« Que d'avoir un si vilain, si lourdaut,
[si noiraud, si dégoûtant, si repoussant
Forgeron noir de charbon
Vierge, je mourrai ! »

Puis elle se transforma en canard
Un canard fendant le courant
Et lui se changea en chien de chasse
Et la ramena encore à lui

Puis elle se transforma en lièvre
Un lièvre courant à travers la plaine
Et lui se changea en lévrier
Et la ramena encore à lui

Puis elle se transforma en mouche
Une mouche volant dans les airs
Et lui se changea en araignée
Et la ramena à son repère

Et elle devint un cadavre
Un cadavre enfoui sous terre
Et lui devint la froide argile grise

La thématique qui se dégage des dernières strophes est pleinement maldororienne, comme si ce qui intéressait David Tibet (le principal acteur derrière Current 93) dans la tradition folklorique anglaise, c'étaient ces fragments anonymes de violence païenne, d'agressivité animale et de romantisme noir qu'on décèle aussi chez Lautréamont. Notons aussi que ce « Coal Black Smith » figure sur un album (*Swastikas for Noddy*, 1988) qui marquera un tournant dans la carrière de Current 93 puisqu'il sera l'un des premiers d'une longue série à proposer, au lieu des collages expérimentaux des premiers disques, des chansons supportés par de vrais instruments acoustiques joués par des musiciens qui connaissent même l'un ou l'autre accord de guitare, dans une certaine tradition de musique folk (le choc sera rude pour de nombreux fans ; il faudra revenir sur cette rupture entre un Current 93 première manière et les avatars néo-folk qui lui succèdent).

Ces illustrations dénotent incontestablement, chacune à leur manière, une certaine prégnance de la référence à Maldoror. Quelle place Lautréamont occupe-t-il dans un tel univers ? Il semble que la rencontre opère de deux manières. Il y a tout d'abord, dans chacun de ces cas, un « travail de la citation » qui n'est pas sans analogie avec le mode de fonctionnement des *Chants* : un « texte » sous-jacent se donne à voir, de manière implicite ou explicite, qu'il faut à chaque fois tenter de décoder. Cette dynamique opère aussi bien au niveau de ce qu'on pourrait appeler le paratexte, cet ensemble de notes qui accompagnent le disque et en encadrent l'interprétation par l'auditeur, que de la musique proprement dite, qui consiste souvent en un collage, un assemblage de sons de provenances diverses. On a donc une même culture de références, un ensemble de thèmes récurrents, mais aussi un *modus operandi* particulier qui renvoie directement au fonctionnement de la machine Maldoror. Il est d'ailleurs curieux d'observer une homologie entre le recours, chez Ducasse, à une certaine forme de répétitivité, avec des effets de ritournelle qui confèrent au texte son caractère hypnotique, et des pratiques musicales qui jouent beaucoup sur le *sampling* – l'échantillon musical mis en boucle susceptible de produire de semblables effets. La récupération de matériaux sonores hétéroclites renvoie à une pratique du mixage, terme musical qui pourrait peut-être également s'appliquer avec bonheur au texte ducassien.

Mais il y a un autre point de comparaison possible, qui tient au projet esthétique de ces trois groupes : un mélange d'absolue noirceur nihiliste et d'humour corrosif, assorti d'un mode de mise à distance et d'exposition de leur matériau qui a pour effet de brouiller les repères et de rendre indécidable la position de ces musiciens par rapport à leurs référents. Là aussi, le dispositif n'est pas sans rappeler celui mis en place par Lautréamont dans les *Chants* et rejoint quelques-unes des questions que n'a jamais cessé de se poser l'exégèse ducassienne.

À rebours de l'encyclopédisme du *Scatology* de Coil, les premiers disques de Current 93 et de Nurse With Wound seront en effet, le plus souvent, très économes en informations de contexte. Le paratexte y est souvent réduit à sa plus simple expression (un nom, un titre, un label) ; l'auditeur est livré à un matériau inouï, récalcitrant, réfractaire à l'analyse, échappant à toute catégorie, un matériau auquel il est pourtant amené à donner sens par les maigres moyens mis à sa disposition. C'est alors qu'il vient buter sur des références en clins d'œil (ou en trompe-l'œil) qui ne lui sont que d'un maigre secours. Le travail de l'auditeur se complique encore quand on sait que les sources sonores utilisées par Current 93 ne sont, quant à elles, jamais ou très rarement explicitées. Certaines d'entre elles ont certes rapidement fini par filtrer et interférer sur l'image du groupe – on a très vite su, par exemple, que la longue boucle qui se répète tout au long de « Maldoror est Mort », la lente incantation rituelle suivie

de deux coups sourds de tambourin, provient en réalité d'un rare enregistrement d'Aleister Crowley.

Mais d'autres références n'ont jamais été rendues publiques et sont donc laissées à la sagacité de l'auditeur cultivé ou simplement chanceux. À la fin de « Great Black Time » (1987), on sera par exemple surpris d'entendre lire un extrait de l'*Inferno* de Strindberg – un passage dans lequel le pauvre écrivain en plein délire de persécution découvre des bouts de bois disposés en pentagramme à l'intérieur d'un vieux coffre situé dans la pièce au-dessus de son lit. La référence à Strindberg ne s'arrête d'ailleurs pas là : le titre d'un album de Nurse With Wound est emprunté à un passage du *Journal occulte*, au cours duquel l'écrivain rencontre ses amis « Gyllensköld et Geijerstam chez Rydberg » – c'est le titre du disque (1984). Le montage de la plupart des autres sources sonores est régie par le même implicite, qu'il s'agisse de standards des années 60 comme le « California Dreaming » des Mamas & Papas (également intégré à « Great Black Time ») ou le « Eve of Destruction » de Barry McGuire, quant à lui recyclé par Current 93 pour un autre morceau, « KillyKillKilly » (1985), dont l'ouverture reprend très exactement celle de la marche de la musique pour la mort de la reine Mary de Purcell, pour se poursuivre par un étrange enregistrement de musique ethnique. Face à l'absence d'indices, l'auditeur ne doit se fier qu'à son impression de « déjà entendu » pour comprendre qu'il a bien à faire à une sorte de machine à coudre musicale qui, pour filer la métaphore, tisse un univers sonore rapiécé, aux coutures apparentes, sans instruction de montage sinon quelques repères culturels, littéraires ou ésotériques.

C'est typiquement dans ce genre de contexte flou que David Tibet usera et abusera de la figure de Maldoror, jusqu'à faire de Ducasse, à l'occasion, un membre à part entière du groupe (*Dogs Blood Rising*, 1984). Tout se passe donc comme s'il investissait Maldoror d'une lecture nihiliste superficielle, de premier degré, tout en livrant, par la bande, divers indices qui viennent redoubler cette lecture naïve et lui donner un double fond. Il n'est pas exagéré de dire que le dispositif par lequel Current 93 s'empare de Lautréamont et d'autres références hétérogènes, ou celui par lequel Nurse With Wound se livre à un pillage en règle d'un certain patrimoine musical contemporain, est largement homologué de celui à l'œuvre dans les *Chants de Maldoror*. La question de savoir s'il s'agit d'un double jeu volontaire s'efface devant la complexité du montage : tout au plus peut-on dire qu'est donné à voir et à entendre un dispositif ambigu qui, tout comme les *Chants*, semble jouer et gagner sur les deux tableaux, en réussissant à donner la parole à Maldoror ainsi qu'à d'autres voix tout en marquant cette référence d'une forme de distance qui en annule la lourdeur et l'évidence. Mieux : la référence à Maldoror fonctionne presque comme un indice que l'auditeur a affaire à des pratiques polyphoniques d'intertextualité, de citation et de collage. Cette distance a été encore accentuée à l'occasion des rééditions ultérieures des premiers disques de Current 93 – en atteste un dessin comme ce pauvre Oui-Oui poursuivi par un démon dans une grotte (à l'intérieur de la réédition CD de *Dawn*) : il était alors notoire que David Tibet avait eu une expérience hallucinatoire qui lui avait donné la révélation eschatologique du visage de Oui-Oui dans le ciel, à la suite de quoi il créera même, pour les besoins d'un disque (*Swastikas for Noddy*), une parodie de secte millénariste, « l'Église Finale de l'Apocalypse de Oui-Oui ».

On peut même aller plus loin. La période expérimentale de Current 93 s'oppose à la période néo-folk qui lui succède un peu comme les *Chants* s'opposent aux *Poésies*, dans un mouvement qui paraît à la fois les réfuter et en accomplir le programme. La contradiction entre les deux périodes est à la fois réelle et moins problématique qu'il n'y paraît : les mêmes thèmes demeurent, on l'a vu, au sein d'un environnement musical certes enrichi et retravaillé de fond en comble, mais toujours hanté par la ritournelle et la répétition. C'est au niveau du paratexte que la métamorphose est la plus manifeste : au lieu de laisser l'auditeur à lui-même, David Tibet prendra désormais un soin tout particulier à livrer quelques clés de ses textes.

Désormais, tout est fait pour mettre l'auditeur sur la bonne voie, sans risquer de le perdre en chemin avec des références qui lui échapperaient. Voici, à titre d'illustration, une liste qui reprend, dans leur ordre d'apparition, les écrivains ou poètes cités ou récités par Tibet en une vingtaine d'années (en italiques si l'auteur ou le texte est seulement référé dans le paratexte ; en grasses si le texte se trouve de surcroît chanté ou récité, et en grasses entre parenthèses si le texte est chanté ou récité sans être référé dans le paratexte) :

Lautréamont
(Strindberg)
Walt Whitman
Yukio Mishima
Hildegard von Bingen
John Hall (1626-1656)
Henry King (1592-1669)
Blaise Pascal
John Clare (1793-1864) / **Thomas Chatterton**
William Lawes (1602-1645)
Les Edda
(Francis Parker Yockey)
Savitri Devi
William S. Burroughs
Nag Hammadi (The Thunder, Perfect Mind)
Michel Tournier

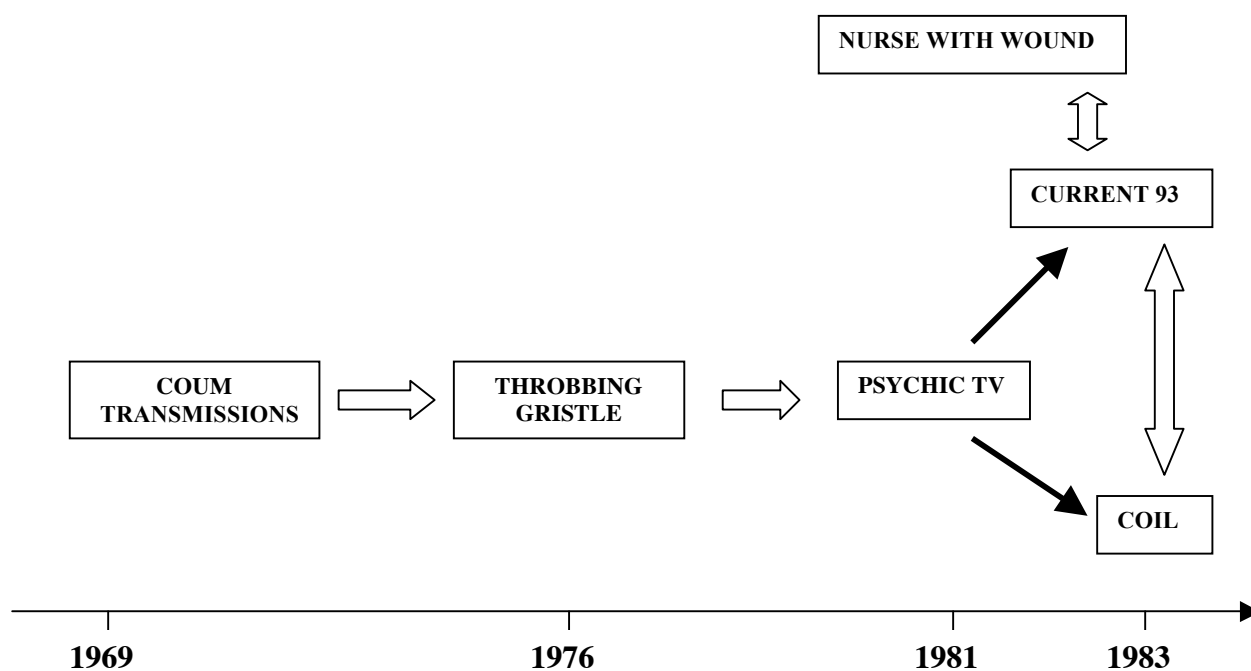
« **The Cloud of Unknowing** » (Anon.)
Louis Wain
Saint François de Sales
Ronsard
Leslie Allin Lewis (1899-1961)
Austin Osman Spare
Sören Kierkegaard
HR Wakefield
Thomas Browne
John Donne
Edmund Burke
Thomas Ligotti
Count Eric Stenbock
John Gower (1330-1408)
William Blake
« **Tamlin** » (English Trad.)

On conviendra que la liste est éclectique et produit un effet d'accumulation quelque peu arbitraire, mais elle recouvre l'évolution des goûts littéraires de Tibet au fil du temps, ainsi que la forte empreinte chrétienne (pascalienne) et gnostique qui marque de plus en plus son travail. Ces références sont incorporées à un imaginaire très riche, ancré dans un matériau de plus en plus autobiographique, qui va jusqu'à s'autoriser l'auto-citation ou la reprise. L'inventaire ne reprend pas non plus le travail spécifique réalisé par Tibet avec sa propre maison d'édition, Ghost Story Press (puis Durtro Press), vouée à la redécouverte et la diffusion d'histoires fantastiques ou décadentes anglaises devenues rares (comme celles d'Arthur Gray, M.R. James, Frederick Cowles ou encore de Count Eric Stenbock).

Mais l'ambiguïté et l'implicite demeurent : David Tibet se plaît toujours à brouiller les pistes et à semer volontairement des indices qui transforment certains disques en véritables jeux de piste. Il semble, par exemple, que très peu de personnes se soient aperçues que la pochette de *Earth Covers Earth* (1988), le disque qui amorce la rupture de Current 93 avec leur première période, est en réalité un pastiche d'une pochette de *Hangman's Beautiful Daughter*, un album de l'Incredible String Band (1968), groupe acid folk anglais des années 60 – référence qui a d'autant moins de chances d'être perçue quand on sait la haine implacable que nourrissaient la plupart des groupes de cette époque pour tout ce qui pouvait, de près ou de loin, rappeler les années hippie. Le même dispositif de déformation et de mise en abyme continue donc d'opérer jusque dans le souci de positionnement du groupe tant par rapport aux attentes de son public qu'au patrimoine littéraire et musical qu'il ne cesse de perversément revisiter.

Musiques industrielles, de William Burroughs à Lautréamont

Certains se demanderont dès lors comment une pratique si subtile de l'ironie a été rendue possible dans un tel contexte, ou plus simplement à quel heureux hasard ces groupes doivent leur remarquable intelligence collective et le degré d'aboutissement de leur projet esthétique. C'est ici que la référence à la « musique industrielle » se comprend et permettrait de réinsérer ces groupes maldororiens dans un contexte sociologique plus large. L'arbre de famille (voir ci-dessous) montre la filiation de nos musiciens avec le groupe anglais Throbbing Gristle (dont Current 93 et Coil sont, en quelque sorte, de lointaines émanations⁷). En remontant encore un peu le cours du temps, on se souviendra que Throbbing Gristle, avant d'inventer littéralement la musique industrielle, était une formation de *performance art* subventionnée par le *Arts Council* britannique, et opérant sous le nom de Coum Transmissions. Au fil des ans, Coum Transmissions avait fini par prendre la pleine mesure du paradoxe de leur pratique artistique qui faisait d'eux des sortes de « fonctionnaires de la transgression ». Lassés de répéter les mêmes routines face à un public déjà préparé à leurs interventions (même les plus extrêmes), ils ont eu l'idée de revitaliser ces stratégies artistiques en les transportant dans un tout autre contexte, là où l'on peut encore miser sur leur capacité d'innovation et où elles auront une chance de trouver un public neuf pour se les approprier : le monde des musiques populaires⁸.



Le terme « industriel » lui-même n'est pas innocent : l'idée était de renvoyer au rock ses propres stratégies de contrôle et de manipulation, de le confronter à un « simulacre » de groupe qui, sur un mode systématiquement ironique, exposerait la manière dont l'« industrie de la musique » (à laquelle l'appellation renvoie) « fabrique » un groupe de rock et le propose à l'appétit du public. Aucun des membres de Throbbing Gristle ne savait alors vraiment jouer d'un instrument, mais ils avaient décidé que, dans le processus qu'ils avaient entrepris de déconstruire et d'analyser, la musique était ce qui s'inventait en dernier : la priorité irait donc d'abord à l'élaboration d'un nom, d'un logo, d'un genre, d'une image et d'une identité. En conséquence, leur musique sera en tous points expérimentale, construite autour d'un canevas souple d'improvisations informelles qui finit effectivement par leur conférer une spécificité et créer une sorte de genre. La qualification du contenu proprement *musical* du projet de TG

n'intervient que par la bande, pour évoquer, métaphoriquement, une certaine imagerie liée au monde industriel, non pas tant dans le contexte d'une Angleterre en crise à la fin des années septante, comme on l'a trop souvent dit, que dans celui, plus large, de ce que l'on doit bien appeler la condition humaine à l'ère industrielle.

L'ironie de leur démarche leur avait été largement inspirée par le diagnostic sans pitié que dresse l'écrivain américain William S. Burroughs à propos de nos sociétés industrielles avancées, littéralement parasitées par un mécanisme qu'il appelle le « contrôle », une entité quasi biologique qui agit sur le mode d'un virus, et dont la sophistication toujours plus poussée rendrait inefficace toute confrontation directe ou de premier degré. Throbbing Gristle a bien retenu cette leçon : puisque le rock est un instrument de contrôle au sens burroughsien, et que plus aucune dénonciation naïve n'en est possible, la seule voie ouverte à la critique reste le simulacre, conçue comme une sorte d'ironie au carré. Le pari de TG est que la seule « simulation » des stratégies de contrôle du rock fonctionne, obliquement, comme une dénonciation en soi et puisse être perçue comme telle, même si aucun élément, hors contexte, n'autorise à l'interpréter dans ce sens, si ce n'est, précisément, l'absence même d'indices. À la limite, comme dans toute pratique sérieuse de l'ironie, il est même presque souhaitable que le résultat global laisse planer un doute, une ambiguïté sur les intentions sous-jacentes à la méthode utilisée. Le but poursuivi doit être une sorte de révélation par l'illusion, un appel au décryptage de ce jeu subtil sur la duplicité de l'énonciation – l'enjeu de la communication de TG étant que l'auditeur découvre qu'il s'agit effectivement d'un jeu, d'une reproduction ironique, d'un méta-énoncé. Parallèlement à cette « guerre à la propagande par la propagande », comme l'appelait Genesis P-Orridge, le leader de TG, le groupe s'engagera sur l'autre voie ouverte à la critique, celle que Burroughs avait lui-même le plus investiguée : ils seront l'un des premiers groupes à pratiquer le *cut-up* dans un contexte musical. Le *cut-up* consistait à couper et coller des mots ou des segments de phrases de manière à démonter les lignes d'association sous-jacentes par lesquelles opère le contrôle ; TG ne procédera pas différemment, en opérant à partir d'échantillons variés, du plus banal (des bandes-sons télévisées) au plus horifique (un enregistrement d'assez mauvaise qualité du dernier sermon de Jim Jones en Guyane). À sa manière, Current 93 continuera de défricher le terrain, en proposant de longues plages (occupant le plus souvent une face entière de LP), d'abord improvisées puis de plus en plus structurées autour de thèmes récurrents et composées à partir de fragments sonores.

Des groupes comme Current 93 et Coil n'appartiennent pourtant déjà plus à ce programme d'expérimentation. Malgré les rapports personnels qui assurent la continuité avec la première génération industrielle, ils relèvent d'une seconde génération moins intéressée par les aspects tactiques de la musique industrielle (subvertir le rock en dévoilant mimétiquement les mécanismes) que par le nouveau champ d'expérimentation esthétique que TG a, presque malgré lui, rendu possible. De ces stratégies complexes auxquelles rien ne les prédestinait, ils retiendront avant tout un mode d'exposition de leur travail, qui leur permet de brouiller les pistes et de multiplier les références de telle façon que le public ne sache jamais vraiment quel rapport ils entretiennent avec leur matériau, trouble encore renforcé du fait que leurs sources d'inspiration puisent cette fois davantage, du moins à leurs débuts, dans une forme particulièrement radicale de nihilisme. Il est, de ce point de vue, tout à fait symptomatique que ces groupes aient, dans le même mouvement, déplacé leur attention de William Burroughs à Lautréamont : tout se passe comme si, en passant d'une figure tutélaire à l'autre, David Tibet et les siens renonçaient aux impasses d'une pratique du montage, celle de l'écrivain américain, centrée sur une analyse du langage comme instrument de contrôle, pour s'abîmer dans les vertiges et les ambiguïtés des détournements pratiqués par le Comte, dont il

est même parfaitement possible qu'ils n'aient pas directement ou explicitement perçu cette qualité.

On peut donc émettre l'hypothèse que la musique industrielle, qui est largement le fruit de la rencontre inattendue entre le monde du rock et celui de l'art contemporain, a engendré en quelques années une lignée de rejetons et de fils spirituels qui se sont suffisamment familiarisés avec ces stratégies pour s'en démarquer et proposer une forme tout à fait unique de musique qui est restée populaire tout en mettant en œuvre quelques-unes des stratégies les plus spectaculaires des avant-gardes au vingtième siècle. Throbbing Gristle a ouvert la voie à des musiques qui, grâce à eux, ont peut-être réussi à infléchir les musiques populaires, à leur imposer une courbure particulière, en un mouvement qui ressemble étonnement à un processus d'autonomisation partielle. Ceci donne à penser qu'une « position » d'une nouveauté absolue a probablement été inventée à cette période : entre 1976 et 1983, un nouvel espace de possibles est apparu pour des personnes jeunes souvent totalement isolées du contexte de l'art contemporain, qui leur a permis de découvrir des idées, des références culturelles et des pratiques qui leur seraient sinon restées probablement hermétiques⁹. On comprend mieux le travail de groupes comme Nurse With Wound, Coil ou Current 93 quand on les rend à ce contexte élargi. On comprend aussi, peut-être, pourquoi ces artistes ont à ce point surinvesti les figures de Maldoror et d'Isidore Ducasse, en qui ils ont trouvé une caisse de résonance pour leurs propres pratiques, ainsi qu'un dispositif qui répondait parfaitement tant à leur exigence d'expérimentation qu'aux contraintes liées à la production de musique bruitiste en autodidactes.

Discographie sélective :

On trouvera une discographie exhaustive de Current 93, Nurse With Wound et Coil sur leurs sites respectifs, officiels ou semi-officiels :

<http://www.brainwashed.com/c93/>

<http://www.brainwashed.com/nww/>

<http://www.brainwashed.com/coil/>

Après la faillite de leur distributeur exclusif (World Serpent Distribution), la disponibilité de leurs disques risque d'être quelque peu aléatoire : tout dépendra de leur nouvelle structure de distribution ainsi que du rythme de réédition adopté pour un backcatalogue riche de plus d'une centaine de titres. Les disques les plus récents de Current 93 sont disponibles via la boutique de leur label (Durtro) :

<http://www.durtro.com/>

De nombreux disquaires spécialisés (certains d'entre eux également labels et distributeurs), en Europe et aux États-Unis¹⁰, continuent de proposer la plupart des disques jusqu'ici distribués par World Serpent ainsi que les productions récentes. Notons qu'après le décès accidentel de John Balance survenu le 13 novembre 2004, Peter Christopherson a pris la décision d'arrêter Coil.

Nous nous contenterons de reprendre ici les disques cités ou contenant une référence explicite à Lautréamont ou aux *Chants* :

(*) Current 93 :

Nature Unveiled, L.A.Y.L.A.H. Antirecords, LAY 4, 1984 (réédition CD : Durtro 009 CD, 1992) : la face A s'intitule « Ach Golgotha (Maldoror is Dead) ».

Dogs Blood Rising, L.A.Y.L.A.H. Antirecords LAY 8, 1984 (rééditions CD : L.A.Y.L.A.H. Antirecords LAY 8 CD, 1988 ; Durtro 027 CD, 1995) : Isidore Ducasse est crédité comme membre du groupe, au côté de Tibet 93, Steven Stapleton, John Murphy, Nicholas Rogers, Chrystale, Igs, Tathata Louise Aisling Wallis, Steve Ignorant.

« KillyKillKilly (A Fire Sermon) », face A de *Nightmare Culture* EP, L.A.Y.L.A.H. Antirecords LAY 14, 1985 (réédition CD avec *In Menstrual Night*, Durtro 020 CD, 1994). La face B comprend 3 morceaux de *Sickness of Snakes*, qui était une collaboration ponctuelle entre Coil et Boyd Rice.

Live at Bar Maldoror, Mi-Mort I, 1985 (réédition CD : Durtro 001 CD, 1990 et 1994). Contient également un message gravé sur le rond central du vinyle : « When is a door not a door ?/When it's a Ducasse ».

Dawn, Maldoror MAL 093, 1987 (réédition CD : Durtro 002, 1990 et 1994). La face B s'intitule « Maldoror Er Daudur » (sur le LP) et « Maldoror Est Mort » (sur le CD), et reprend un enregistrement de « Maldoror Is Dead » (voir *Nature Unveiled*) de 1983. La face A, « Great Black Time » est enregistrée « Live at Bar Maldoror » ; la version CD propose un mixage différent de celui du LP.

Christ and the Pale Queens Mighty In Sorrow 2xLP, Maldoror MAL 666, 1988 (réédition CD : Maldoror MAL 666 CD, 1989 et 1994). Isidore Ducasse est de nouveau crédité comme membre du groupe aux côtés de Tibet, Douglas P., Tony Wakeford, Steven Stapleton, Rose McDowall, Dik, John Balance et HÖH.

Earth Covers Earth, United Dairies UD 029, 1988 (réédition CD : Durtro 012 CD, 1992).

Swastikas for Noddy, L.A.Y.L.A.H. Antirecords LAY 20, 1988 (rééditions CD : *Swastikas for Noddy*, L.A.Y.L.A.H. Antirecords LAY CD 20 (1988) et *Swastikas for Goddy*, Durtro 017 CD, 1993).

« Broken Birds Fly I (Maldoror Waits) » et « Broken Birds Fly II (Maldoror Wails) » sont deux autres « Maldoror » (enregistrés en 1990), repris sur *Horsey* CD, Durtro 032 CD, 1997.

« Maldoror is Ded Ded Ded Ded » (enregistré en 1992) qui est, en quelque sorte, la version néo-folk de « Maldoror is Dead », est repris sur *Emblems* 2XCD, Durtro 016, 1993.

(*) Nurse With Wound

Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella, United Dairies, UD 01, 1979 (rééditions CD : 1990 et 2001).

Gyllensköld Geijerstam and I at Rydbergs 12", L.A.Y.L.A.H. Antirecords, LAY 3, 1984 (réédition CD : *Gyllenskold/Brained*, L.A.Y.L.A.H. Antirecords, LAY 30 CD et *Large Ladies With Cake in the Oven* (*Gyllensköld / Mawsookedorwranj / Brained*), United Dairies, UD 038 CD).

Live at Bar Maldoror, United Dairies, UD 034 CD, 1991. Enregistrements réalisés entre 1984 et 1986 « at various Bar Maldoror locations », au cours des rares performances live de Nurse With Wound. Les notes de Steven Stapleton pour ces enregistrements sont assez instructives : « Durant notre très courte existence en tant que groupe live, Nurse With Wound aura joué 8 fois, 5 en public, entre les années 1984-1986. Ces événements étaient des circonstances bordéliques, chaotiques et inégales, parfois aussi ennuyeuses pour les musiciens

que pour le public dérouté, mais à d'autres occasions ils pouvaient atteindre une intensité incroyable. Certains étaient plutôt amusants – je me souviens d'un concert en particulier, un événement pour Noël à Amsterdam. Nous avons décidé qu'il n'y aurait pas de lumières électriques, juste des centaines de bougies autour de la scène, et c'est au milieu des spectateurs (que nous avons disposé en cercle) que nous avons commencé. J'avais un large étalage de petits objets qui font du bruit (des jouets et des choses de ce genre), et j'avais commencé à inviter les membres de l'audience à nous aider avec les objets mécaniques quand, soudainement, environ cinquante personnes sont descendues vers nous, toutes très désireuses de nous aider. Bientôt il n'y eut plus de place et nous avons discrètement quitté la scène pour regarder le spectacle depuis le confort du bar. Personne n'a paru s'en apercevoir. L'audience a bien joué et une partie de ce concert a même été jusqu'à figurer sur le CD, qui contient donc les plus hauts sommets de nos happenings Bar Maldoror (*sic*) » (sur le site de Nurse With Wound, trad. libre).

(*) Coil

Scatology, Force & Form/K.422/Some Bizarre FFK 1, 1984 (rééditions CD : FFK CD 2, 1988 et Threshold House, LOCI CD 15, 2001).

¹ Maldoror est un projet qui réunit, sur un album intitulé *She* (Ipecac Records, 1997), Mike Patton (Faith No More, Mr. Bungle, Fantômas, Tomahawk, etc.) et le musicien « noise » japonais Masami Akita (mieux connu sous le nom de Merzbow).

² Chants of Maldoror, *Thy Hurting Heaven*, Radio Luxor, 2000.

³ Fils du photographe Lee Friedlander et violoncelliste d'avant-garde ayant travaillé avec Laurie Anderson et John Zorn, Erik Friedlander a enregistré son album *Maldoror* (Brassland, 2003) lors d'une performance berlinoise selon le principe suivant : le musicien, qui ne connaissait pas l'œuvre de Lautréamont, a réagi aux dix textes qui lui ont été successivement présentés en improvisant une musique inspirée par l'univers du poète. Le disque comprend les plages suivantes : 1. *May it please heaven* 2. *One should let one's fingernails grow* 3. *The wind groans* 4. *O stern mathematics* 5. *The palace of pleasures* 6. *Here comes the madwoman* 7. *I am filthy* 8. *Flights of starlings* 9. *He contemplates the moon* 10. *A sewing machine and an umbrella*.

⁴ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 116.

⁵ Il n'est pas rare de retrouver indifféremment le même personnel d'un disque à l'autre, pourtant enregistrés sous des noms différents. L'ouvrage que le journaliste musical anglais David Keenan a consacré à ces trois groupes (*England's Hidden Reverse : A Secret History of the Esoteric Underground*, London, SAF, 2003) a d'ailleurs pris le parti de conserver cet entremêlement jusque dans le récit de leurs parcours respectifs.

⁶ Au demeurant, ce premier disque privilégie surtout le travail en improvisation dans un esprit qui rappelle celui de certains groupes « Krautrock » allemands comme Amon Duul, Brainticket ou Anima, ou encore les sessions de Red Noise, le groupe de Patrick Vian, qui reste une référence musicale majeure pour Nurse With Wound.

⁷ David Tibet a fait partie de Psychic TV, qui aura constitué la suite historique de Throbbing Gristle après la dissolution du groupe en 1981 ; Coil consiste plus clairement en un détachement de Psychic TV formé par Peter Christopherson (déjà membre de TG) et John Balance (qui avait rejoint PTV). Seul Steven Stapleton (Nurse With Wound), qui a par ailleurs très souvent tenu à marquer ses distances à l'égard des musiques industrielles et de leurs nombreux imitateurs, fait ici figure de satellite et ne doit son incorporation à l'arbre de famille qu'aux liens étroits et à ses nombreuses collaborations avec David Tibet.

⁸ C'est à la faveur d'une grande rétrospective consacrée à Coum Transmissions à l'ICA de Londres, que la formation devient très officiellement Throbbing Gristle, en proposant la première performance de « musique industrielle », le 18 octobre 1976, se donnant ainsi un acte de baptême aux allures manifestaires, à la manière d'une véritable avant-garde artistique.

⁹ Pour une mise en perspective de la mouvance industrielle, centrée sur Throbbing Gristle, ainsi qu'un développement de cette hypothèse, voir Frédéric Claisse, « 'Industrial Music for Industrial People' : Musik als Gesellschaftskritik », in Elena Ungeheuer (herausg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5. Elektroakustische Musik*, Laaber, Laaber-Verlag, 2002. La seule monographie sur TG à l'heure actuelle est celle de Simon Ford, *Wreckers of Civilisation. The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, Londres, Black

Dog Publishing, 1999. On trouvera de nombreux documents et interviews dans les deux volumes historiques de la revue californienne *Re/Search* (*Re/Search* # 4/5, *Willam S. Burroughs, Brion Gysin and Throbbing Gristle*, San Francisco, Resarch Publications, 1982 ; *Re/Search* # 6/7, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco, Research Publications, 1983), ainsi que dans Charles Neal, *Tape Delay*, Trowbridge (Wiltshire), SAF, 1987.

¹⁰ Trop nombreux pour être mentionnés (mentionnons, à titre d'exemple : A-Musik, Artware, Drone et Die Stadt en Allemagne ; Staalplaat en Hollande ; Rough Trade, Everyday Sounds et Second Layer en Angleterre ; RRRecords, Middle Pillar, Soleilmoon, Forced Exposure et Beta-Lactam Ring aux États-Unis ; Bimbo Tower et Metamkine en France).